

第六章 アルメニアの画家M・S・サリヤン

福岡 加容

一．はじめに

マルティロス・セルゲエヴィチ・サリヤン (Martiros Sergeevich Sarian 一八八〇—一九七二) は、明るい色彩を用いてプリミティブな画風で肖像画、風景画や静物画を描き、ロマノフ王朝末期のモスクワとアルメニア・ソビエト社会主義共和国のエレヴァンで活動したアルメニアを代表する画家だが、本邦ではほとんど知られていない。本稿の目的は、サリヤンの一九二〇年代初頭までの画業について、彼の回想録を手掛かりにして紹介することにある。

サリヤンは、アゾフ海に流れ込むドン川下流の要衝都市ロストフ・ナ・ドヌ(現ロシア、ロストフ州ロストフ・ナ・ドヌ市) 近くのノーヴァヤ・ナヒチェヴァンの農家に生まれた。ノーヴァヤ・ナヒチェヴァンはオスマントルコ帝国の領土だったクリミア半島から一八世紀に移住してきたアルメニア人たちがつくった町である。サリヤンは同地で美術の手ほどきを受けた後、一八九七—一九〇三年までモスクワ絵画建築彫刻学校に学んだ。彼の回想によれば、当時の「モスクワ絵画建築彫刻学校では、まさに当代最高のモスクワの画家たちが教鞭をとっていた」²。サリヤンはコロヴィン (Konstantin Alekseevich Korovin 一八六一—一九三九) とセロフ (Valentin Aleksandrovich Serov 一八六五—一九一一) を師と仰ぐことを決め³、一九〇三年に二つの小銀メダルを獲得して卒業し、それから一年間、コロヴィンとセロフのアトリエに通って親しく指導を受けた⁴。在学中にサリヤンは、後に〈青薔薇〉というグルー

プ名で知られる象徴主義新世代の画家と彫刻家たちと親交を結び、仲間のリーダーだったパーヴェル・クズネツォフ (Pavel Varfolomeevich Kuznetsov 一八七八—一九六八) と象徴主義新世代のパトロンだったモスクワの大商人ニコライ・リャブシンスキー (一八七七—一九五二) が一九〇七年にモスクワで主催した〈青薔薇〉展に出品している。また象徴主義新世代の「金羊毛」誌が主催した〈金羊毛〉展にも一九〇八—一四年に出品した。一九一〇年、A・ベヌアが中心となって組織し、『芸術の世界』誌 (一八九八—一九〇五) の名前を改めて名のつた〈芸術の世界〉グループに加わり、一九一—一六年、その展覧会に出品、一九一六年からその委員を務めている。

サリヤンが初めてアルメニアを訪れたのは一九〇一年のことである。その後、彼は一九〇三年まで毎夏、アルメニアとザ・カフカスを訪れ、一九一四年と一九一五年に南カフカスを旅している。一九一六年、モスクワでの活動で違和感を感じ始めていたサリヤンは、グルジアのトビリシに移り住み、そこで結婚して、故郷のノーヴァヤ・ナヒチェヴァンに移った。一九一九年末、ノーヴァヤ・ナヒチェヴァンを革命軍が掌握する。一九二〇年にサリヤンはブテマスのデザイン美術学科のポストを打診され快諾するが、ノーヴァヤ・ナヒチェヴァンからモスクワまで行くことは難しく、就任を断念している。一九二二年、アルメニアで最初の博物館・美術館である国立考古学民俗学造形美術博物館が設立され、サリヤンはその初代館長に就任することになり、同年、サリヤン一家はアルメニアのエレヴァンに移り住んだ。ここでは文化面で積極的に組織化が進められていた。サリヤンはエレヴァンの美術学校とアルメニア人画家同盟の設立に尽力し、アルメニア・ソビエトの紋章をデザインし、アルメニアの美術の振興に大きな役割を果たした。

二〇一二年八月、私たちが調査でアルメニアを訪れた際、アルメニアの高額紙幣（二万ドラム）の図柄にはサリヤンの肖像が採用されているのを目にした（図二）。また、サリヤンの作品を絵柄にしたコースターやキーホルダーなど多数の土産物が売られており、サリヤン美術館の立つ通りはその名を冠していた。ソ連崩壊後、四半世紀を経た今も、サリヤンはアルメニアのもっとも代表的な画家であり続けていると思われる。

二. アルメニア移住前、モスクワ時代の創作活動（一九〇三―一九一〇年代）

一九〇三年にモスクワ絵画建築彫刻学校を卒業した後、一九二二年にアルメニアに移住するまで、サリヤンの創作活動はモスクワで行われた。一九〇三―五年は、比較的サイズの小さい水彩画を描いていたが、一九〇六―七年になると、水彩の他、テンペラや油彩など、より多様な技法を用いるようになった⁷。その後一九〇〇年代末にかけて、夢幻的な画風から⁸、大胆な原色の色面によるプリミティブな画風へ大きな変化が起こる。この画風の変化は、ゴーガンとマチスの影響によるとされ、特にゴーガンの影響は定説となっている。というのも、自らについて書かれたもののうち、もっとも正鵠を得ていると画家自身が認める、『アポロン』誌に掲載されたM・ヴォロシンの記事に、「フランスの印象主義者たち、特にゴーガン」の影響が指摘されているからである⁹。他方、サリヤンを研究する美術史家アガシヤンは、一九〇〇年代後半にサリヤンにもっとも影響を与えたのはヴァン・ゴッホであると指摘している¹⁰。またアガシヤンの精緻な分析によると、ヴォロシンの指摘は一九一〇―一二年に制作された作品に関するものであり、ゴーガンの影響もマチスの影響も一九一〇年以降のことだという。サリヤン自

身、一九〇〇年代後半のモスクワの美術について回想した際、マチスには言及していない。

一九〇七―九年、画家たちのグループが『金羊毛』展を催した。彼らはフランスの画家たちに非常に興味をもっていた。金羊毛展に参加したロシアの画家は、P・クズネツォフ、P・ウトキン、N・ウリヤノフ、M・ラリオノフ、N・ゴンチャロワ、P・コンチャロフスキ、K・ペトロフ・ポトキン、I・マシニコフ、S・マリューチン他である。これらの展覧会に出品された、主にフランスの画家たち、セザンヌ、マチス、ヴァン・ゴッホ、ブラック、ル・フオコニエ、ドラン、フリエス、ルドン、ルオー、ヴァン・ドンゲン、ヴァロットン、アンリ・ルソー、ロダン、マイヨール、ブルデル他はすばらしかった。この展覧会で、メセナのシチューキンは、ヴァン・ゴッホの名高い《夜のカフェ》を購入した¹¹⁾。

セルゲイ・イワノヴィチ・シチューキン (Sergei Ivanovich Shchukin 一八五四―一九三六) はモスクワの大商人で、モネ、ゴッガン、マチス、ピカソなどを収集して自宅で公開していた¹²⁾。そのことについてサリヤンは次のように回想している。

S・シチューキンは、フランス絵画の、特に印象主義者たちを豊富にコレクションしていた。夜は自宅でパーティーを催し、そこでA・スクリャーピン、N・メトネルやS・ラフマニノフらモスクワの最高の音楽家たちが演奏した。セルゲイ・イワノヴィチの家で、我々は非常な興味をもつ

て、ルノワール、シスレー、モネ、ヴァン・ゴッホ、マネ、ゴーガン他、さらに若い画家たちの作品を見た¹³。

サリヤンが「フランスの画家たち」、「印象主義の画家たち」の自らに対する影響について述べる場合、一九世紀末から二〇世紀初頭のフランスを中心に活動した上述の印象主義以降の画家たちを指していると思われる。アガシヤンはサリヤンがヴァン・ゴッホの影響を受けたのは偶然ではないとし、二人の共通点をいくつか挙げている。その中で、ヴァン・ゴッホはアルルの、サリヤンはアルメニアの、「南方」の太陽の光を崇拜しており、また二人とも汎神論的な自然観を持っていたという指摘が留意される¹⁴。

一方、印象主義について、サリヤンは次のような評価を残している。

印象主義は非常に単純なこと——日光が対象に及ぼす影響——から生まれた。それまで画家は、自分のアトリエか他の場所で、条件付きの照明のもと、褐色の暗い絵の具を用いて制作していた。後にすぐに理解された、印象主義の画家たちが行った革新のおかげで、世界的美術は非常に大きな一歩を前に踏み出した。絵画に光が現れたのである——さまざまな、輝かしく、まばゆい色が。印象主義の画家たちは真の画家であり、絵に描く自然そのものに備わっている特質を壊すことなく、光を見事に利用した。∴印象主義は、フランスの国民的土壌で育った、フランスに典型的な美術である。まさにそれゆえ、数多くの画家たちが機械的に他の国へ印象主義を持ち込むようになったとき、印

象主義はその生命力を失った。しかし、フランスの印象主義は自らの歴史的使命を遂げたのである。印象主義のおかげで、世界の美術は発展することができ、才能ある画家たちは、自然という創造物、同時代の文化の性質をよりよく理解することができたのだ¹⁵。

強烈な色彩と単純化した形態によるサリヤン独自の画風が最終的に確立するのは、コンスタンチノポリやエジプトを主題にして制作した、一九一〇—一九二二年頃とされる(図二)¹⁶。実はサリヤンだけでなく、モスクワの革新的な画家たちは、こぞつて一九一〇年にかけてそれぞれプリミティブな画風に変化している。ラリオノフとゴンチャロワらは、ロシアの中世を「東方」と考え、靈感源を見出し、ネオ・プリミティヴィストという芸術流派を形成した¹⁷。他方、サリヤンが彼らと大きく異なる点は、サリヤンは、ゴーガンやヴァン・ゴッホらフランスの画家たちの影響を受ける前の画業の最初期から、象徴主義のスタイルで、《東方のお伽噺》(一九〇三)等、すでに「東方」を描いていたことである(図三)。

三. アルメニアを描く

サリヤンの創作は、美術史家のラドルフスカヤによると、アルメニアに移住後の一九二三年に新段階を迎えた。サリヤンの五〇年間にわたる後期の画業は、ジャンルにおいても様式においても非常に多様であると同時に、非常に統一性があると彼女は考えている¹⁸。この時期をさらに、一九二〇年代、一九三〇年代から一九四〇年代、そして一九七〇年代初頭までの晩年の二〇年間に分けることができる

が、その区分は多分にお約束的であるのは、この時期のすべての作品はアルメニアへの愛国心に貫かれているからだという。サリヤンは「自らの地の木の一本一本、草の一本一本を愛さねばならない。自らの村、自らの町、自らの故郷を愛せ。自らの国民を愛せ。もっとも崇高な人間的感情の一つである、愛国心を抱かねばならない」という信条を抱いていた¹⁹。「サリヤンの芸術は終生、この感情に充たされていた。この感情に駆られて、アルメニアの自然的具体的モチーフや生活における風物に特別な注意を向け、その多様性と美を表現したのである」、とラドルフスカヤは述べている²⁰。

ここで、サリヤンがアルメニアの風景や風物を主題にして描いた数多くの作品の中から、二万ドラム紙幣の図柄に採用されている《アルメニア》（一九二三）を見てみよう（図四）。《アルメニア》は、平面的な明度の高い色面によるプリミティブな画風で描かれているので、一見、単純なイメージに見えるが、高い視点から、前景の人家や川から後景のアラガツ山、アララト山まで広く俯瞰する、複雑な構図で描かれている。前景の左側には、人家が描かれ、屋根の上では七人の女性が手に手をとって楽しそうに輪になって踊っている。家の陰から黒い牛が二匹歩みを進めている。人家は丸く茂った樹木に囲まれ、家の左手の木はまっすぐ垂直に空高く伸びている。光源は前景のやや左の上方高くにあり、豊かな黄金色の日光が前景の人家や木々に降り注いでいる。前景の右には崖の間を勢いよく流れる青い川が描かれている。人家の後ろの丘の上には教会がたっている。その右手には、太陽の光をいっぱいに受けた背の低い森の崖、その左側には黄金色に輝く、高く切り立った崖が画面左上から画面中央まで一気に下りている。右端には、この崖とはほぼ同じ高さの垂直な崖がそびえている。前景では、家や丘、野や森や崖が、着物の襟元のように、左と右から交互にV字を成して重なり、その間から山々が連なる中景が

開けている。中景のほぼ中央には、山頂部が円柱が並び立った神殿のように見える、変わった形の岩山がある。岩山の上部を占める垂直に切り立った崖は、前景の教会と呼応し、崖の上の尖った山頂は、後ろの山々の頂と呼応している。この岩山の後ろの低い山は木々の緑や畑が見える。中景では高い山々が重なり、アラガツ山の後ろの一番奥にアララト山が白い姿で遙か空高く描かれている。後景の空がわずかの面積しかないことで、アララト山をはじめとするアルメニアの山々山が、天を隠してしまうほど高いことが分かる。

観者の視線は、構図の妙によつて、前景の人家の踊りの輪から丘の上の教会へ、次に中景の岩山へ、そして画面右上のアララト山へと導かれる。前景の、体を傾けて踊る女性たちの輪舞は勢いがあつて楽しいのである。その終わりのない円環運動は人間の日々の営みのようである。前景に描かれているのは、豊かな自然の四大のもとに家畜を飼うアルメニアの人々の生活である。中景の教会は人家の上に、人々の生活の上にある。アルメニアは三〇一年、世界で初めて、キリスト教を国教にした国であり、アルメニアのキリスト教は、カトリックより古く、今でも広く信仰され続けている。前景のモチーフはすべて岩場の上にあること、切り立った高い崖の存在感と、中景に様々な形や色の高い山々が連なる風景が展開していることから、アルメニアが山と岩の国であることが示されている。天空を目指すゴシック建築の教会の柱のように、垂直に伸びる高い崖は、高みへと向かおうとするアルメニアの志向を表している。アララト山は白く、限りなく天空に近い。輪になつて踊る人たちのカラフルな衣装、金色の日光、濃い緑、重なりあう山々の多様な色の組み合わせは、観者を明るく楽しい気持ちにさせる。この絵は、アルメニアが岩と山の国であり、山々と岩の恵みのもと、豊かな自然の中で人々が手に手をとつて楽し

く平和で幸せな生活を送る国であることを伝えている。前景の輪舞の右端の女性は、寿がれたアルメニアを観者に示し、画面の中へ招いているかのようである。

この絵はアルメニアを讀えるイメージであり、ラドルフスカヤが指摘するように、画家の愛国心を見出すことができる。他方自伝の中には、サリヤンが民族についてどのように理解していたかをより詳しく示す記述がある。

人は、集団となつて社会を形成し、個別的には能力や年齢や素行などにおいてばらばらである。人は共通点をもっており、それによつて社会的な集団生活が作られている。ここで非常に重要な役割を果たすのが、時代と民族的特質である。芸術における民族的特質を基礎づける、民衆（ナロード）の生活の自然条件と歴史的條件は、幸せなことに、唯一つではない。もし地球上に一つの文化、或いは一つのフォルムの絵画しか無かつたとしたら、それはいったいどんなものであつただろう。人類の歴史は、すべてにおいて多様である―そう、顔も芸術の内容も。なんと得難い豊かさであることか！芸術家は各自、技術の知識に加え、自らの民族の文化を学び、習得すべきである。コスモポリタナな芸術などというものは存在しない。存在するのは民族文化と、同時に、人類共通の文化だけである²¹。

ここでサリヤンが説いているのは、生まれたときから持つ様々な条件や制限を受け入れ、個々人にあ

り、さらに民族の間にもある多様性（即ち、個体差と民族的特質）を認めること、それによって自らを肯定して足場とし、自らを拠り所として社会、世界に開かれて生きることである。個々の民族的特質を重視するサリヤンの考え方は、他民族を決して否定しない「愛国心」だといえよう。

サリヤンは、民族的特質が自然条件に依拠すると述べているが、アルメニアが誇る山々は、高く険しく、人間を簡単には寄せつけない。鋭く傾斜する岩がちな丘陵地での牧畜や農業は重い労働であろう。アルメニアの自然は厳しい。しかし、上述のように、サリヤンのイメージの中では、アルメニアの自然のもとで人間の暮らしが調和的に営まれている。サリヤンは次のように、人間は自然から生まれた、自然の一部だと考えていた。

人間は、自然のもつとも奇跡的な創造物である。自然は人間に惜しみなくあらゆるものを与え、人間を創った。人間に母を与えた。人間に心を与えた。……自然の生は驚くべきものであり、謎めいたものである。穀粒は土の中で発芽し、成長し、時を得て開花し、再び穀粒を生む。それゆえ死ぬことはない。人間も同様である。人間は死ぬことはない。というのも人間は自然そのものだからである。これを悟ることは、不死を悟ることであり、人間に靈感を与える認識なのである²²。

彼の作品がアルメニアの代表的イメージであり続けているのは、彼がアルメニアの自然と人間とを有機的な一つのイメージに初めて再現したからではないだろうか。

△アルメニア△の構図では、画面右上から左下までの対角線上に、アララト山、神殿のような頂の岩

山、アルメニア教会、人家が配置されている。即ち、一番高い階層にアルメニアの至高の自然であるアラト山、次の段階に、自然にできた神殿のような頂の低い岩山、アルメニア人のもっとも高い精神的文化とアルメニアの歴史を象徴する丘の上の教会、そして不死の自然の円環運動を表しているかのような屋上で輪舞する民衆へとヒエラルキーを成している。このヒエラルキーでは、何か精神的なものが、自然の高いレベルから人間のレベルへと伝わる段階を示しているようであり、不死で永遠の自然が、岩山の頂上や教会などに姿を変えながら、人の方へと降りてきているかのようにもある。サリヤンは、自然について次のように述べている。

どんなに平凡で目新しいところのない自然でも、その内で絶え間なく起こっている創造の過程、偶然に見える風変わりな組み合わせや、その形が無限に見せる多様さには、毎回、驚かされる²³。

この絵に描かれているのは、アルメニアに昔からある基本的で単純な自然のモチーフである。しかし、サリヤンは、考え抜かれた構図でこれらのモチーフを配置し、関連づけ、斬新な線やフォルム、そして筆触、魅力的な色彩の組み合わせ、という絵画のみによって可能なやり方で、アルメニアの全体像を肯定的に再現することに成功している。

四、サリヤンの南方／東方

サリヤンは、一九二一年にアルメニアに移住して国民的画家になって以降、愛国主義の画家だと一般

的に見なされている。しかし、アルメニアに忠誠を誓ったり、アルメニア民族の優秀性を信じたりする「盲目的な愛国主義」とは違うことは、前述したとおりである。またサリヤンは、アルメニアのみに心を魅かれていたわけではない。

時が経つにつれて、私は南方へと心を惹かれるようになり、最初は子供時代を過ごした忘れたがい地（ノーヴァヤ・ナヒチエヴァン―福岡）、その後、カフカス、ザ・カフカスへ、最終的にアルメニアの自然と生活へ、私の父と母、私の先祖が話した言葉を話す民の国へと目を向けるようになった²⁴。

サリヤンは、アルメニアに移住する前の一九一〇年代、近東や中東にも旅をして多数の作品を残している（コンスタンチノポリ（一九一〇）、エジプト（一九一二）、ペルシア（一九一三）²⁵。また日本や中国、インドにも興味を持っていた。本人が述べているとおり、そもそものはより広い範囲の「南方」に関心の対象があった。南方、または東方への関心について、サリヤンは先述したヴォロシンの記事の最初の章「オリエンタリズム」に言及しつつ、次のように書いている。

…ヴォロシンは私をオリエンタリストの中には含めない。「サリヤンは東方を描くが、彼はオリエンタリストではない。というのも、彼は東方に息子のような感情で対しており、その創作には、オリエンタリストがもつ、旅行者的な上っ面だけの好奇心も、コレクター的なアプローチもないか

らだ。彼は東方の装飾文様や民俗学的に細部をコピーしたりせず、完全に真実に合致する」、とする彼の考えが批評記事に記されている。幼少のみぎりから、私は東方、南方を、そしてアルメニアの芸術のあらゆる特質を、まるで母乳を飲むように吸いこんできた。それを、いつもあらゆる方法を用いてカンバスや紙の上で伝えるよう努めてきた²⁶。

サリヤンはここで「東方」と「南方」を同義で用いている。サリヤンはどのような眼差しで東方または南方を見ていたのか、その眼差しはどのように培われたのか、という問題については、今後、本格的な研究が必要であろう。

五、終わりに

サリヤンは、芸術は人々に生の喜ばしさ、人生に対する前向きな姿勢を喚起させるものでなければならぬと考えていた。画家は似非知識人になつてはならず、自然のように自由で穢れなく気高く懐深くあるべきだと考えていた。そして、芸術をとおして人間は自らを、お互いを、そして認めることができるのだと信じていた²⁷。この民衆のために尽くそうとする知識人、芸術を通して民衆を啓蒙しようとする画家としての姿勢は、帝政期のロシアの知識人に共通する特徴である。二十世紀初頭、アルメニアの基礎を築いたのは、ロシアや他の国々で教育を受けた知識人だったことがサリヤンの回想録に記されている。

サリヤンによると、二十世紀初頭のエレヴァンは無秩序な廃墟のような町だった。しかし、新しい

アルメニアを創るという志に燃えて、世界中から才能あるアルメニア人が多数、故国に集まってくると、「小さな悲しげなエレヴァンは、微笑み始め、やがて太陽のように輝き始めた」という²⁸。このような才能にあふれる人々の名前を、現在のアルメニアの千ドラム札の顔である詩人チャレンツ（*Evghene Charents* 一八九七—一九三七）を含めて十人以上挙げて、彼らが古いエレヴァンの「曲がりくねった小道を並んで歩きながら議論し、ともに計画を立て、小さな家に住んで勤勉な蜜蜂のように働いた」と当時の様子を彼は回想している。その中でも、五百ドラム札の顔の建築家 A・タマニャン（*Aleksandr Ivanovich Tamanian* 一八七八—一九三六）をサリヤンは敬愛を込めて特筆している。サリヤンによると、エレヴァン建設の前からロシアですでに高い名声を得ていたタマニャンは、新しいアルメニアを建設するという夢をかねてから抱いており、オペラ劇場を含む今の美しいエレヴァンの街並みを設計すると、生涯一度も休むことなく、「ロシア帝国の僻地の、かつてのつまらない田舎町は、ソヴィエト・アルメニアの首都にならねばならない」という強い信念をもって、その非常に困難を伴う建設に全力で携わった²⁹。一九二〇年代、サリヤンもその熱気の中にいたのである。

自然は絶え間なく創造するがゆえに不死であり、生きた存在であり、非常に多様な形をとる。また、人間は自然が生み出したものであり、自然の一部である。このような自然観がサリヤンにあったからこそ、アルメニアの自然と人間とを有機的な統一体として捉えることができ、国の全体的なイメージを生き生きと再現することができたのは前述した通りである³⁰。そのイメージを生き生きと再現するために画家が用いたのは、一九〇〇年代のモスクワで身につけた新しい技術や表現方法であった。その画業を

押しすすめる原動力となったのは、芸術家としての使命感や志、民衆に対する考え方であり、それはロシアの知識人たちが共有するものであった。帝政末期のロシアで培われた、当時もっとも先進的な美術のモノの見方と世界観・表現の上にアルメニアの包括的なイメージが初めて再現されたとも言えよう。他方、サリヤンは、アルメニアを代表する画家として高名であるものの、象徴主義に注目してサリヤンの創作を考察したアガシャンの研究以外には、作品について専門的研究はこれまで行われていない。彼は何らかの南方／東方への憧れと、独自の自然観をもっていた。サリヤンの描いたアルメニアのイメージをより深く理解するには、彼の南方／東方への視線、自然観を明らかにする必要がある。

主要参考文献

- Maksimilian Voloshin, “M.S.Sar'ian”, *Apolon*, No.9, 1913, pp.5-21.
 M.S.Sar'ian, *Iz Moei Zhizni* (2nd edit.), Moscow, 1971.
 Vera Razdol'skaia, *Martiros Sar'ian*, Saint-Petersburg, 1998.
 Shaen Khachaturan, *Sar'ian* 1880-1972, Samara, 2003.
 Ararat Agasian, *Simvolizm i tvorchesvo Martirosa Sar'iana*, Erevan, 2012.

¹ M.S.Sar'ian, *Iz Moei Zhizni* (2nd edit.), Moscow, 1971.

² Sar'ian, *Iz Moei Zhizni*, p.64.

³ Sar'ian, *Iz Moei Zhizni*, p.105-6.

- 4 Sar'ian, *Iz Moei Zhizni*, p.68.
- 5 Shhen Khachatran, *Sar'ian* 1880-1972, Samara, 2003, p.19.
- 6 Sar'ian, *Iz Moei Zhizni*, p.272.
- 7 Vera Razdol'skaia, *Martiros Sar'ian*, SaintPetersburg, 1998, pp.13-4.
- 8 Razdol'skaia, *Sar'ian*, pp.24-30.
- 9 Maksimilian Voloshin, "M.S.Sar'ian", *Apollon*, No.9, 1913, p.61.
- 10 Ararat Agasian, *Simvolizm i tvorchestvo Martirosa Sar'iana*, Erevan, 2012, pp. 56-57.
- 11 Sar'ian, *Iz Moei Zhizni*, p.102.
- 12 ヤルゲイ・シチーキンによつて Beverly Whitney Kean, *All the Empty Palaces*, New York: Universe Books, 1983, pp.125-152 を参照。
- 13 Sar'ian, *Iz Moei Zhizni*, p.102.
- 14 その他 輝へちへな強烈な色彩を使つて、苦悩など画家の自伝的な要素を描きつたことも共通点として挙げられる。
- 15 Agasian, *Simvolizm*, pp.59-67.
- 16 Sar'ian, *Iz Moei Zhizni*, p.136.
- 17 Agasian, *Simvolizm*, p.56.
- 18 ネオ・プリミティヴィスムはフランスの後期印象派、ナビ派、マティスやゴーガンの美術と、イコンやルボー
- 19 ク等の伝統的ロシア美術とが融合したものと見なされてゐる。 Colin Rhodes, *Primitivism and Modern Art*, (Thames and Hudson, [1994] 2000), pp.49-50.
- 20 Razdol'skaia, *Sar'ian*, pp.70-71.
- 21 M.Kazarian, Ia Khachikian, *Sar'ian ob iskusstve*, Erevan, 1989, p.35. (Razdol'skaia, *Sar'ian*, p.72. によつて引用)。
- 22 Razdol'skaia, *Sar'ian*, p.72.
- 23 Sar'ian, *Iz Moei Zhizni*, p.1.
- 24 Sar'ian, *Iz Moei Zhizni*, pp.126-7.

- 23 Sar'ian, *Iz Moei Zhizni*, p.110.
24 Sar'ian, *Iz Moei Zhizni*, p.144.
25 Razdol'skaia, *Sar'ian*, p.40.
26 Sar'ian, *Iz Moei Zhizni*, p.186.
27 Sar'ian, *Iz Moei Zhizni*, p.234.
28 Sar'ian, *Iz Moei Zhizni*, p.317.
29 Sar'ian, *Iz Moei Zhizni*, pp.316-321.
30 《ガゼル》(一九〇八)では、「生きた統一体」として自然を表現したと、このような自然観を、モスクワ時代に
こちでこの画家は有つたと思われ、Sar'ian, *Iz Moei Zhizni*, p.110.



図1 アルメニア共和国の20,000 ドラム紙幣（2012年8月時点）



図2 M.サリヤン 《歩いていく女性》(1911)、カンバスにテンペラ、68 x 51、モスクワ、アルチュニヤン家所蔵



図3 M.サリヤン、《東方のお伽嘶》(1903)、紙に水彩、23 x 21、エレバン、サリヤン美術館



図4 M.サリヤン、《アルメニア》(1923)、カンバスに油彩、138 x 103、エレバン、国立アルメニア美術館

